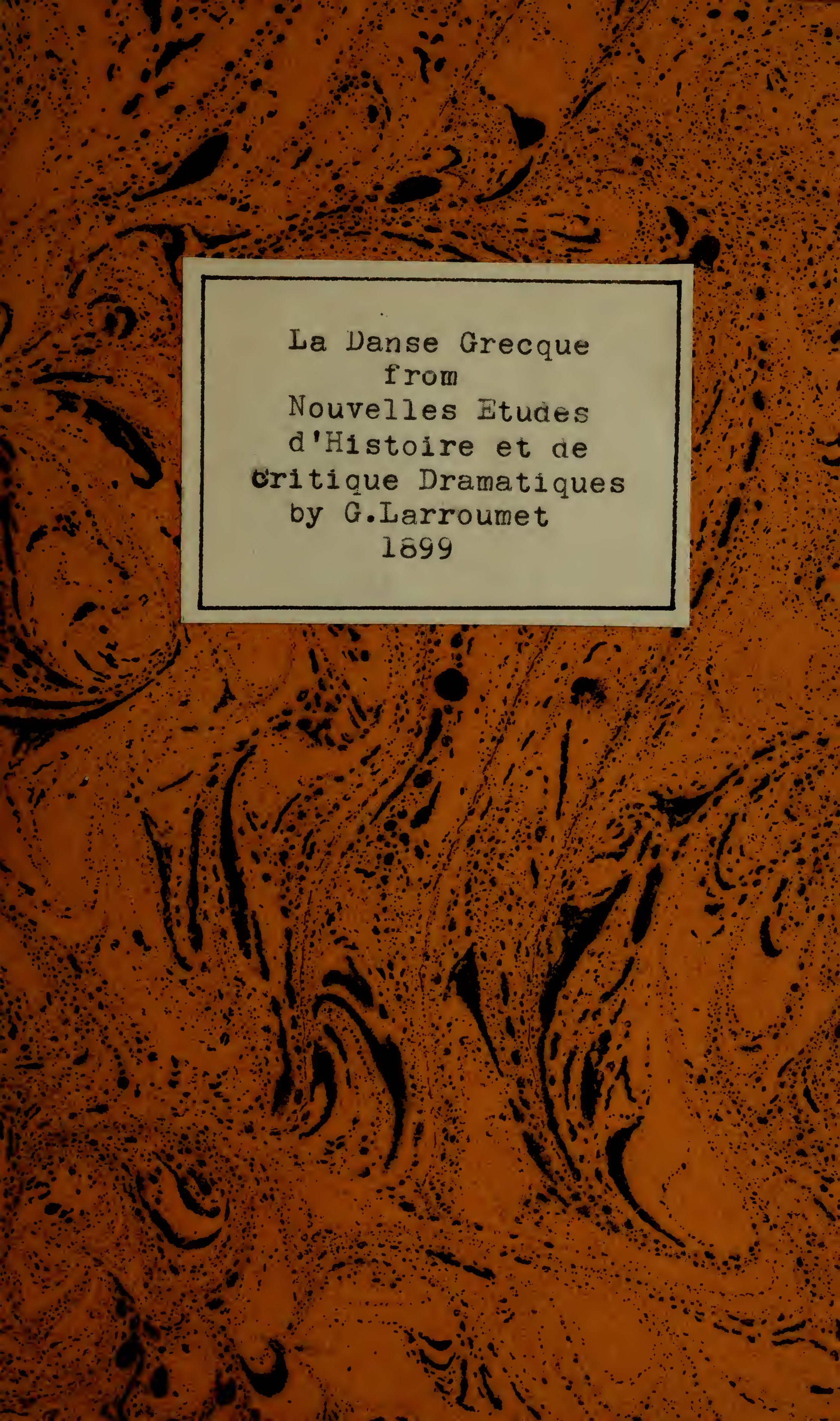

La Danse Grecque
from
Nouvelles Etudes
d'Histoire et de
Critique Dramatiques
by G.Larroumet
1899


HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

LA DANSE GRECQUE

Le petit théâtre où défilent en réductions tantôt exquises, tantôt falotes, les images changeantes du goût parisien a rarement offert à un public aussi bariolé un spectacle composé d'éléments aussi divers que vendredi dernier. D'habitude, sur la scène guignolesque de la Bodinière, les exhibitions de l'esthétisme, de l'impressionnisme, de l'exotisme et du snobisme se succèdent, charmantes par leur recherche ou agaçantes par leur prétention, et un clou chasse l'autre. Cette fois, la même matinée y réunissait le plaisant et le sévère, l'archéologie et la danse, la recherche érudite et le goût du plaisir. Dans la salle, l'Institut, la Sorbonne et l'Opéra, les savants et les mondains, les rats de bibliothèque et les rats de coulisse écoutaient et regardaient d'un même appétit.

M. Maurice Emmanuel, docteur ès lettres, par-

lait et Mlle Monchanin, premier sujet de l'Opéra, dansait. Depuis le moment où le conférencier, fort bien disant, s'est assis devant la petite table, jusqu'à celui où le rideau s'est baissé sur la danseuse, très élégante en sa pose tanagréenne, le charme de l'oreille et des yeux n'a pas cessé. A eux deux, ils ont ressuscité avec une exacte précision la théorie et la pratique de la danse grecque.

M. Emmanuel avait écrit sur ce sujet un livre présenté à la Sorbonne comme thèse de doctorat [1]. La soutenance avait mis en pleine lumière la nouveauté solide de sa théorie. Mais l'auteur voulait en faire la démonstration pratique, et si, depuis la thèse de M. Roland sur les origines du théâtre lyrique [2] et le cours d'esthétique musicale de M. Dauriac, la Sorbonne s'ouvre au piano, elle n'a pas encore dit à la danseuse le *digna es intrare*. M. Emmanuel reprenait donc à la Bodinière la démonstration commencée devant la Faculté des lettres.

*
* *

Les résultats auxquels il est arrivé sont d'un vif intérêt. Ils comblent une lacune dans l'histoire de

1. Maurice Emmanuel, *Essai sur l'orchestique grecque*, 1895.
2. Romain Rolland, *Les origines du théâtre lyrique moderne, Histoire de l'Opéra avant Lulli et Scarlati*, 19 juin 1895.

l'art; ils démontrent, pour l'orchestique, les principes constants de raison logique et de vérité réaliste dont s'inspiraient les artistes grecs; ils offrent à l'art contemporain une leçon de justesse dont il peut tirer grand profit.

Les monuments figurés de la Grèce — vases peints, bas-reliefs, statuettes — représentent toutes les variétés de la danse grecque, depuis les sauts ingénus du peuple en gaieté, jusqu'aux savantes évolutions des chœurs religieux et dramatiques. De ces représentations, était-il possible de tirer une technique de la danse grecque, une reconstitution de ses rythmes et de ses pas, un chapitre neuf et clair d'esthétique?

M. Emmanuel a écrit ce chapitre. Les archéologues l'ont aidé de leurs conseils, mais en même temps il s'adjoignait d'autres collaborateurs. D'une part, il travaillait avec Mérante, le maître de ballet de l'Opéra, mort récemment, puis avec M. Hansen, son successeur, et avec Mlle Monchanin, « artiste de la danse »; de l'autre, il demandait au docteur Marey, membre de l'Institut et professeur au Collège de France, de décomposer, avec ses instruments chronophotographiques, les mouvements de ses danseurs et de sa danseuse, à tous les moments de leur exécution.

Pour sa conférence, M. Emmanuel a choisi le

meilleur procédé d'exposition : il a raconté les étapes successives qui l'avaient conduit à formuler sa théorie.

Dès qu'il se fut convaincu que les représentations de danses sur les monuments grecs n'étaient pas de la fantaisie, mais le résultat de l'observation, il conduisit Mérante au Louvre devant les vases peints de la collection Campana. Aussitôt, le maître de ballet s'écriait : « Mais, c'est nous ! » Et, au grand étonnement du gardien, il exécutait un « saut de chat », figuré sur la panse d'un vase. Depuis, les visites de M. Emmanuel et de Mérante au musée Campana furent nombreuses. Peu à peu, ils voyaient clair dans cette infinie variété de mouvements et ils les classaient par genres. Avec une complaisance infatigable, Mlle Monchanin travaillait sur les données de ce classement. Le docteur Marey, lui, appliquait à cet ordre d'expériences la méthode qu'il a créée pour l'étude du mouvement physiologique.

La plus importante des constatations ainsi obtenues, c'est d'avoir vérifié la rapidité et la justesse de la vision que les artistes grecs fixaient en représentations plastiques. Le « saut de chat », exécuté par Mérante lors de sa première visite au Louvre, était représenté sur un vase peint du IVe siècle dans ses trois phases successives, c'est-à-

dire que le peintre l'avait analysé en fixant côte à côte ces trois attitudes. Au laboratoire du Collège de France, en photographiant le même saut exécuté par un danseur, M. Marey retrouvait exactement sur ses plaques les trois états du mouvement saisi par l'artiste grec sans l'aide d'aucun appareil.

La fidélité de ces représentations est constante, du plus haut au plus bas de la plastique. Voici deux citoyens d'Athènes dansant après boire, sans étude et pour le plaisir. Nez contre nez, il sautent l'un devant l'autre, des deux pieds et en ligne perpendiculaire, comme des coqs combattants. Grossière par le sujet et par l'exécution, la scène est strictement vraie. Voici, maintenant, d'après un vase peint du ve siècle, la plus belle époque de l'art grec, une amazone dansant la pyrrhique. L'eurythmie du geste est parfaite, mais il n'y a pas plus de vérité que dans le croquis sommaire des deux ivrognes en gaieté.

Ainsi les Grecs, comme le disait justement M. Emmanuel, n'avaient pas seulement des Apelles et des Phidias; ils avaient aussi des Dantans et des Daumiers, des Degas et des Chérets, des Caran-d'Ache et des Forains, tous artistes, chacun dans leur genre, et traduisant avec excellence le même instinct d'art. Nous connaissions depuis longtemps

l'antiquité familière par Herculanum et Pompéi; les vases peints de la Grèce nous offrent une histoire de la caricature et de l'impressionnisme où la fantaisie et la gaieté son fixées d'un trait rapide et juste.

Après les peintres, les sculpteurs continuent la démonstration. Le délicieux Eros volant, trouvé à Myrina par MM. Pottier et Reinach, le corps courbé à droite et le bras replié au-dessus de la tête, dessine une courbe d'une parfaite justesse anatomique. Il n'y a là rien de conventionnel; le danseur de nos jours exécute ce mouvement comme il y a deux mille ans. De même dans la fameuse statuette du IVe siècle trouvée au pied de l'Acropole d'Athènes par l'architecte Titeux et donnée au Louvre par le sculpteur Cavelier. Elle représente une danseuse qu'enveloppe de la tête aux pieds une étoffe souple et transparente, ne laissant à découvert que le visage, et qui tournoie sur elle-même par piétinement. La photographie d'une danseuse vivante donne exactement le même aspect du corps sous l'étoffe et le même mouvement des plis.

La rapidité et la justesse de vision nécessaires à cette vérité réaliste s'étaient perdues depuis la Renaissance et avaient cédé devant la convention. La représentation du pas et du saut, de la course et de la danse était devenue factice et incomplète.

Un petit nombre d'attitudes voulues remplaçait la variété franche. C'est que les artistes regardaient davantage les œuvres des maîtres et le modèle « posé » qu'ils n'observaient la nature. Peu à peu, chez eux comme chez les spectateurs de leurs œuvres, l'œil perdait l'habitude des mouvements vrais et la faculté de saisir les plus rapides. Les uns et les autres en venaient à nier l'existence de ceux-ci. Comparez à la danseuse de Titeux et Cavelier la jolie figurine que le sculpteur danois Thorwaldsen a modelée dans un mouvement qu'il croyait antique. Autant la première est aisée à reproduire par la danseuse vivante, autant la seconde lui propose une impossibilité.

Depuis quelques années, grâce à la science, l'art revient à la vérité dans la représentation du mouvement. Quelques peintres et sculpteurs ont retrouvé la vérité en cherchant la nouveauté, à l'aide des appareils chronophotographiques. Ainsi, en peinture, M. Aimé Morot dans ses combats de cavalerie, et, en sculpture, M. Gérôme avec ses statues de danseuses. Le peintre ne s'est pas ému des objections passionnées que soulevaient ses attitudes imprévues; peu à peu il a eu raison de ses confrères et du public. Pour quelques-uns de ses mouvements les plus discutés, il aurait pu invoquer la cavalcade sculptée par Phidias sur la

frise du Parthénon. M. Gérôme, lui, en même temps qu'il appliquait de manière discrète et sûre la polychromie à la statuaire, traitait la danse avec la même sûreté que les coroplastes grecs. La figurine qu'il a placée dans la main de sa statue de *Tanagra*, au musée du Luxembourg, fait onduler sa robe dans un mouvement aussi juste que la danseuse d'Athènes. De même pour la statuette au quart de nature qui a été quelque temps exposée au boulevard dans la vitrine de M. Siot-Decauville [1].

*
* *

M. Emmanuel faisait défiler les silhouettes schématiques de la danse grecque sur la toile blanche au son d'une musique très simple, exécutée par la double flûte, avec accompagnement de piano et d'instruments à cordes. A défaut de musique grecque, il avait composé lui-même, sur des mesures iambique, trochaïque et anapestique, des airs que les musiciens présents, parmi lesquels MM. Théodore Dubois et Bourgault-Ducoudray,

1. Ces idées ont été exposées avec une précision scientifique par M. le Dr Paul Richer dans une communication faite à l'Académie des Beaux-Arts, le 1er mai 1897, et deux articles publiés dans la *Revue de l'art ancien et moderne* de juin et juillet 1897.

ont vivement goûtés. Celui qui accompagnait une entrée dans l'orchestre, par rangs de trois, de choreutes déguisés en dauphins évoquait, avec une couleur singulière d'archaïsme lointain et vivant, le souvenir des scènes où Aristophane mettait plus de poésie et autant de fantaisie que nos féeries contemporaines. On songeait aussi, en écoutant ce rythme rapide, aux bonds des dauphins sculptés à Athènes sur le monument choragique de Lysicrate et par lesquels, selon une ingénieuse conjecture de M. Collignon, le chorège couronné avait fait représenter les choreutes du dithyrambe qui lui avait procuré la victoire [1].

Après l'exposition orale, la toile s'est levée sur Mlle Monchanin, semblable, dans ses voiles de laine blanche, à une jeune Grecque du ve siècle. Sur cette scène étriquée, elle réalisait une apparition aussi exquise de cette beauté grecque, faite de simplicité et de grâce, que Mlle Bartet, dans *Antigone*, l'amphore sur l'épaule et appelant sa sœur Ismène, au pied du grand mur d'Orange. Encadrée par un décor de verdure piqué de fleurs, la svelte silhouette glissait et tournait, virait et voltait, donnant la vie aux figures schématiques que les projections électriques avaient décomposées.

1. Maxime Collignon, *Histoire de la sculpture grecque*, t. II, 1897, p. 367.

Mlle Monchanin était d'abord vêtue du *chiton* et de la *diploïs*. Sa première attitude reproduisait, le bras droit développé au-dessus de la tête, une des poses chastes et sévères que réglait le rituel. Puis, la tête renversée en arrière et soutenue par les deux bras, à la manière des Bacchantes, elle commençait une danse, d'abord lente et sinueuse, puis de plus en plus rapide et tournante.

Après un entr'acte, elle reparaissait, enveloppée du voile talaire, comme la danseuse de Titeux et Cavelier. Ces danses diverses étaient une suite de mouvements simples et logiques, infiniment gracieux. Ainsi, dans toutes les formes de l'art grec, comme dans toutes les expressions de la pensée grecque, la raison appliquait les mêmes principes et obtenait le plus grand effet par le moindre étalage d'effort.

Il convient de noter un détail. La danseuse, par un sacrifice méritoire, avait renoncé au sourire stéréotypé et agaçant de la ballerine moderne. Son visage était sérieux et, même dans la danse orgiaque, elle gardait cette eurythmie. A peine si une légère détente des traits marquait le passage de la danse sacrée à la danse profane.

*
* *

En somme, conférence, projections, danses et musique, tout a été digne de la science et de l'art. Les archéologues ont applaudi du même cœur que les mondains. Pareil plaisir n'est pas commun. D'*Œdipe* à *Antigone*, la Comédie-Française a fait de grands progrès vers l'exactitude de la mise en scène tragique, mais, si elle y applique toujours son haut goût, les décors, les costumes et surtout les mouvements offrent encore des inexactitudes et des à peu près. Quant aux spectacles que l'Odéon nous offrait cet hiver sous prétexte de théâtre antique; la plupart étaient d'une gaucherie attendrissante. Le mur de scène, dans les *Perses*, représentait assez bien la clôture d'un jardinet bourgeois, à Vincennes ou à Asnières, et, dans l'*Apollonide*, la scène était encadrée d'une colonnade où se mêlaient agréablement le corinthien et le toscan.

Grâce à la diffusion des connaissances archéologiques, le public devient de plus en plus exigeant sur l'exactitude de la mise en scène d'après l'antique. Le théâtre n'a qu'à suivre ce goût pour trouver succès et profit. Avec des travaux comme

ceux de M. Heuzey sur le costume [1], de M. Emmanuel sur l'orchestique, de M. Masqueray sur les formes lyriques de la tragédie [2], il sera facile, dès qu'on le voudra, de donner des représentations exactes et complètes de pièces grecques.

Mais que vais-je dire là! Avec cette pure justesse de forme qui enveloppe un si riche fonds de connaissances et d'idées, avec l'autorité que lui ont valu ses scrupules d'exactitude et le sérieux de ses affirmations, tel critique m'accuserait encore d'aspirer à la tyrannie, — vous m'entendez bien, — cela pour le plaisir de sa grâce, au petit bonheur de sa verve. Et j'ai simplement voulu traduire l'impression désintéressée que m'a laissée, comme amateur d'art, la conférence de M. Emmanuel.

1. Voir Léon Heuzey, *Du principe de la draperie antique*, 1894, et, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, de mai à novembre 1897, *La toge romaine étudiée sur le modèle vivant*.
2. Paul Masqueray, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*, thèse de doctorat, 1895.

9 février 1897.

